

(il Jakobson vive e insegna negli Stati Uniti). Autobiografia completamente spoglia di notazioni coloristiche: è la storia di un intelletto che indaga sottilmente sulle funzioni e i rapporti che costituiscono la vita della lingua. Si tenga infatti conto che, se l'elemento teorico è fondamentale per l'avanzamento degli studi linguistici, esso è centrale in una concezione come quella fonologica, che studia i suoni, più che nell'infinita varietà delle loro attuazioni, nella loro rappresentazione mentale e nel sistema di rapporti che essi assumono nello spirito della comunità dei parlanti. Attraverso gli scritti del Jakobson si vede così affinarsi, ed esplicarsi con una terminologia sempre più ricca, l'indagine sulla natura e gli equilibri di questi rapporti; indagine nutrita pure di meditazioni sul metodo delle altre scienze

(si veda per es. p. 315, per il passaggio da definizioni psicologiche a nozioni sociologiche, nel quadro di una teoria dei valori; o p. 235, per il parallelismo tra affinità fonologiche e sviluppo di caratteri secondari in contrasto con le teorie evoluzionistiche).

Tanto più consolante dunque, per un letterato, riscontrare che in queste meditazioni la poesia, e specie quella contemporanea, ha svolto un ruolo primario: mentre si attendono, nel prossimo volume, gli scritti di letteratura (il Jakobson è stato il capogruppo della critica formalistica russa), ci si sofferma con piacere sulla notizia che alcuni concetti linguistici del Jakobson sono nati dalla meditazione su poesie di Xlebnikov (p. 632), nonché sui frequenti riferimenti ad altri artisti contemporanei.

CESARE SEGRE

ARTI FIGURATIVE

Riopelle e Gorky alla XXXI Biennale internazionale d'Arte di Venezia

Quasi all'unanimità la XXXI Biennale internazionale d'Arte di Venezia è stata considerata deludente: non è qui il caso di stabilire se e in che misura peggiore o migliore di altre edizioni. La delusione è scaturita soprattutto dal fatto che ormai, al livello a cui sono giunti gli studi sull'arte più recente, non sembra ammissibile proporre all'attenzione del pubblico internazionale i sottoprodotti, le ripetizioni degli imitatori e i balbettii dei più giovani come se si trattasse di ricerche originali e altamente motivabili. Se qualche anno fa era ancora possibile, a causa del difetto d'informazione e di conoscenza sulle opere e le personalità fondamentali degli ultimi vent'anni, non avvertire con esattezza la differenza di classe e di significato fra l'opera di un Riopelle e quella di un Morlotti, ad esempio, oggi la cosa appare assai meno giustificabile. E soltanto l'assurdità di

uno statuto come quello ancora vigente alla Biennale, che prevede un Gran Premio per gli stranieri affiancato da un Gran Premio per gli italiani, i padroni di casa, che restano così sicuri di non tornarsene a casa a mani vuote, ha permesso a Morlotti di venire premiato (alla pari con Capogrossi) mentre Riopelle, battuto all'ultimo momento da Manessier, ha visto passare inosservata, nella graduatoria la sua partecipazione. Non con questo che Morlotti faccia parte degli artisti dell'ultim'ora che pullulavano soprattutto nel padiglione italiano, ma è un fatto che la sua opera si presenta molto più modesta di quanto gli entusiasmi di alcuni critici italiani, qualche anno fa, non avessero lasciato supporre.

Pochi nomi hanno salvato il prestigio della presente Biennale veneziana rimanendo purtroppo sacrificati nelle polemiche e nelle visioni d'insieme. Tra questi citerò Jean Paul Riopelle con un gruppo di opere nel padiglione del Canada interamente dedicatogli. Per cogliere insieme il grado

di intensità e di perfezione del suo linguaggio occorre avere l'occhio molto esercitato in letture formali: a prima vista lo spettatore può rimanere impressionato dal mosaico serratissimo di spatolate di colore, ma solo in un secondo momento sarà in grado di penetrare il segreto di una pittura apparentemente senza mistero. « Riopelle è una forza della natura o più esattamente la natura abita in lui » ha scritto uno dei suoi primi critici. In effetti, culturalmente, Riopelle porta in sé le emozioni depositate dalla triade di pittori che hanno rinnovato il concetto di natura a cavallo tra il XIX e il XX secolo: Van Gogh, Monet e Cézanne. Con costoro la natura ha cessato di essere lo spettacolo destinato all'uomo, l'ambiente circostante, l'oggetto del vedere per diventare la meta dell'uomo, la totalità nella quale egli ambisce reintegrarsi, come il Tutto, come la Divinità stessa della quale vitalmente partecipa. Il caos è per Riopelle la mancanza di accordo, la sfasatura tra il proprio senso della vita e l'universo: in una decina d'anni di lavoro l'artista canadese ha colmato questo vuoto, ha trovato il modo di far germinare le proprie emozioni sulla tela con la *spazialità* delle cose esistenti, con la spazialità e la *tangibilità materica* della natura. Il colpo di spatola sul grumo di colore, i ritmi della spatola che fruga nel colore e lo dispone vorticosamente nello spazio, la luce diventata anch'essa materia, sostanza di ciò che vive, la vibrazione cosmica, infinita come se la natura stessa dettasse la struttura per sua crescita, sono ciò che rende esaltanti le riuscite impeccabili di Riopelle.

La tela come punto di confluenza del mondo, come filtro della propria libera esperienza che trova i segni dell'invisibile, del palpito organico e dei ricordi, dei desideri e delle repulsioni, è ciò che caratterizza l'opera di un grande pittore armeno, naturalizzato americano, Arshile Gorky, morto suicida nel '48. Con lui ci troviamo di fronte un precursore dell'attuale pittura americana, che ha avuto enorme importanza per pittori quali Pollock e De Kooning. L'inconscio entra liberamente nei suoi quadri con i colori e i ritmi dell'esistenza, di una natura mitica e irriducibile; il segno a lungo sperimentato in una specie di

paziente lavoro di « copia » dei maggiori testi europei da Picasso a Mirò, trova improvvisamente una linfa propria, docile agli impulsi, libera da schemi mentali, circola sulla tela espandendo le tracce di un'affettività sopraffatta dalla sua stessa apertura alla vita.

Mostra di Francis Bacon a Torino

Il Museo Civico d'Arte Moderna di Torino si è aggiudicato molto tempestivamente la retrospettiva di Francis Bacon organizzata alla Tate Gallery di Londra e successivamente passata al Kunsthalle di Mannheim. L'artista irlandese (nato a Dublino nel 1909) era conosciuto in Italia per la personale avuta alla Biennale veneziana del '54 e per la mostra alla Galleria Galatea di Torino del '58 (oltre ad apparizioni sporadiche di qualche quadro in esposizioni collettive) e il suo nome era subito apparso, benché pittore decisamente e compiutamente figurativo, da situarsi accanto ai pittori dell'arte « autre ». Molto a proposito giunge quindi questa mostra che permette di meditare sul caso Bacon, sulle ragioni del suo lavoro, sull'origine dello choc che provoca nel pubblico che ne resta, quanto meno, profondamente disturbato.

Le figure di Bacon, uomini e animali, per quanto riconoscibili al massimo, non sono deformazioni rispetto alla verità ottica e non rispondono tuttavia alla capacità di visione naturale. Il dato nuovo della sua figurazione è comprensibile sulla base dell'importanza assunta nel bagaglio ottico-mentale dell'uomo moderno dalla rivelazione della fotografia e del cinema. Sebbene la camera oscura si presenti come l'equivalente dell'occhio, la fotografia, in quanto prodotto di una pura operazione meccanica, permette una *analisi istantanea* della realtà che l'occhio, collegato al fenomeno complesso e sintetico della percezione, non arriva a cogliere. La visione naturale del movimento di un corpo afferra la sequenza: ogni attimo è percepito insieme al precedente e al seguente, per così dire, che lo situano in un contesto. La fotografia, invece, può fermare a suo piacimento ogni frazione del movimento stesso e darci visivamente l'attimo,